

Opis bibliograficzny: Antoni Wieczorek, *Narodowość a fotografia*, „Miesięcznik Fotograficzny”, 1931, nr 133, s. 2-7

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, cechy narodowe

Tekst:

Czasy nasze, a specjalnie lata powojenne, odznaczają się niebywałym rozkwitem nacjonalizmu i to we wszystkich dziedzinach życia. Zróżnicowania narodowościowe, które są wynikiem większego niż kiedykolwiek uświadomienia narodowego, dochodzą do takich granic, że coraz częściej słyszy się o projekcie Stanów Zjednoczonych Europy. Każdy szanujący się naród europejski ma za punkt honoru samowystarczalność w dziedzinie politycznej, gospodarczej i kulturalnej.

Różne formy przybiera nacjonalizm w zależności od przeróżnych czynników, które trudnoby było tu wyliczać, ale dziedzina kulturalna jest tą, gdzie tarcia narodowościowe zdolne są objawić się we formie równie stanowczej, jak przyzwoitej i pozbawionej wszelkiej brutalności. Dokonywa się stale bezkrwawa walka o prymat danych umysłowości nad innemi, – walka, której wynik zależy nie od liczby armat, ale od ilości przysłowiowego „oleju w głowie” i od liczby wybitnych talentów, którymi na terenie kulturalnej ekspansji rozporządza dany naród.

Jednym z potężnych filarów kultury jest sztuka. Wzdłuż i wszerek Europy rozbrzmiewają dziś hasła unarodowienia sztuki, czyli uczynienia jej taką, aby, mając w sobie zaklęte pierwiastki rasowo-narodowe, niosła je w świat szeroki. Każdy naród pragnie mieć własną narodową sztukę i szuka jej też chętnie w przeszłości, aby się potem mógł wykazać odpowiednią tradycją i dokopać się do źródeł, któreby pozwoliły pięknie powiązać przeszłość z teraźniejszością.

W ogólnym kompleksie zagadnień kulturalnych fotografia zajmuje skromne miejsce. Inne sztuki piękne, to stara arystokracja rodowa, a fotografia to młodziutka szlachta o bardzo skąpej jeszcze tradycji. Warto się jednak zastanowić, czy i o ile w produkcji sztuki

fotograficznej (przy dzisiejszym stanie techniki) objawić się może rasa i narodowość.

Fotografia we wyniku swych właściwości, a przy całej mechaniczności doskonałego zresztą rysunku, nadaje się raczej do odtwarzania, niż do przetwarzania w sensie malarskim. Fotograf odtworzy doskonale lud i jego zwyczaje, ale nie jest w stanie¹) przetworzyć tego tematu w sposób malarski, ponieważ w charakterze rysunku objawia się zawsze stereotypowa indywidualność soczewki, a nie indywidualność fotografa. Oryginalność fotografa może się w tych warunkach manifestować jedynie w oryginalności tematu, dotychczas nietykanego przez innych, i w oryginalności kompozycji. Zasluga pierwszej jest dość problematyczna, albowiem tworzy ją nie fotograf, lecz życie i artyzm innych, zasługa drugiej jest najbardziej istotna i właściwie jedyna.

Rodzi się zatem pytanie, czy w sztuce, pozbawionej barw i nie rozporządzającej indywidualnością rysunku, a mającej do dyspozycji jedynie indywidualność kompozycyjną, mogą się przejawiać pierwiastki narodowe? Czy sama oryginalność kompozycji może zaświadczyć o odrębności rasowej artysty? Czy możnaby twierdzić z całą pewnością, że tak mógł skomponować obraz tylko Polak, a Amerykanin nigdy?

Otóż, zdaje się, że nie. Zdaje się, że to, co we fotografii artystycznej uchodzi powszechnie za objaw rasy, czy narodowości, jest wynikiem nie indywidualności artystycznej, ale jedynie skutkiem oryginalności tematu, na którą to oryginalność artysta nie ma wpływu, przyczem sam temat jest zawsze odtworzony, ale nie przetworzony w sensie malarskim, ponieważ takiej mocy dzisiejsza fotografia nie posiada²). Sama kompozycja formuje obraz, zakreśla jego ramy, rozmieszcza plany, ale to, co jest treścią tych planów, pozostaje nieprzetworzone z braku indywidualnej linii i barwy. Nawet rozwiązanie problemu fotografii barwnej nic tu nie pomoże, bo barwy fotograficzne będą wtedy powstawać również mechanicznie, a fotograf nie będzie mógł indywidualnie tych barw przetwarzać, czyli będzie z barwą to samo, co obecnie jest z linią.

Najczystszym wyrazem polskości w sztuce fotograficznej jest Bułhak. Jest nim dlatego, ponieważ on pierwszy odkrył i rozwiązał w kamerze problem polskiego krajobrazu. Jest to fakt niezaprzeczony, a zarazem dowód wybitnego talentu, który się zdobył na to, że dojrzał piękno, istniejące od wieków, a do czasu wystąpienia Bułhaka przez innych fotografów nie dostrzegane. Ale różnica, jaka zachodzi między niebem Bułhaka, a niebem wybitnych artystów fotografów amerykańskich, jest akurat taka, jak różnica między polskim niebem, a niebem amerykańskim. Nie jest to więc różnica między indywidualnościami ludzkimi, ale

¹ Jeżeli nie włada technikami szlachetnymi (przyp. red)

² Z **temże**, co wyżej, zastrzeżeniem **p.r.**

między indywidualnością dwóch różnych krajobrazów. Dalej, logicznie wnioskując, jestem pewien, że Bułhak w Ameryce nie mógłby być Polakiem we fotografice, zaś Amerykanie w Polsce nie mogliby być Amerykanami.

Jedna różnica, jaka się może zaznaczyć pomiędzy poszczególnymi indywidualnościami, da się sprowadzić do dziedziny kompozycji, a ponieważ sama tylko kompozycja nie jest w stanie przejawiać narodowości, względnie rasy, przeto stwierdzić wypada, że fotografika w wyniku swych technicznych założeń i właściwości jest sztuką na wskroś kosmopolityczną. I musi nią być w obecnym stadium rozwoju bo artysta wobec rysunku soczewki o tyle jest bezsilny, że może wprowadzić ten rysunek uszlachetniać środkami optycznymi, ale nie jest w stanie zmienić, zindywidualizować jądra rysunku fotograficznego.

Każdy fotografik, który chce iść naprzód, a nie być kosmopolitą, musi na tem tle dojść do rozdzwieku i konfliktu ze samym sobą. Tam, gdzie malarz ma wolne pole do rozmachu inwencji, artysta - fotograf, spętany rysunkiem obiektywu, ma świat zabity deskami i ciska się bezsilnie w sieci błędnego koła, z którego nie widać wyjścia. Tu jest początek wielkiego buntu wobec fotograficznej tradycji, tu tkwią korzenie wszystkich nowych kierunków fotografii. Siłą się one na rozwiązanie konfliktu, zachodzącego między duszą artysty, a soczewką-maszyną, są wyrazem odwiecznej walki ducha z materją ale dotychczasowe rozwiązania są w najlepszym razie połowiczne. Dać pełne rozwiązanie, to znaczy rozstać się ze soczewką, a rozstać się ze soczewką, to znaczy zabić fotografię. Początki tak pojętej reformy zaznaczyły się już we wszystkich tych usiłowaniach, które propagują i pozwalają dopuszczenie do głosu we fotografice rysunku odręcznego. Jednak tu, nie tylko że nie ulega rozwiązaniu zasadniczy problem, ale na jego miejscu powstaje konflikt między rysunkiem odręcznym i rysunkiem soczewki.

I znów mamy błędne koło, wyrażające się w tem, że w modernistycznym zapale morduje się fotografię, nie pamiętając o tem, że samobójstwo, to czynnik destrukcji i załamania, ale nigdy postępu. Wyprzeć się soczewki, to znaczy popełnić fotograficzne samobójstwo; uznać soczewkę, to tyle, co się podporządkować jej nieugiętym prawom, które dla umysłu wybitnie twórczego są przykre i niemiernie krępujące. Daje się to zauważyć szczególnie wtedy, gdy artysta odczuwa potrzebę przetworzenia tematu na swój sposób, zaś potrzeba taka rodzi się zawsze tam, gdzie idzie o danie artystycznej syntezy pierwotnej, a surowej sztuki ludu.

Najistotniejszą, ale też i najbardziej z gruba ciosaną sztuką narodu, jest jego sztuka ludowa. Będąc niewyszukaną i prymitywną w środkach wyrazu, jest zarazem wybitnie rasowa i znakomicie odzwierciedla potrzebę piękna u ludu. Dla zmanierowanych estetów jest ta sztuka często niezrozumiała i „barbarzyńska”, dla artystów stała się od czasu romantyzmu

niewyczerpanem źródłem natchnień. Tam to jest owo wiecznie żywe źródło sztuki narodowej, sztuki wielkiej, której cała wartość tkwi nie w kopjowaniu wzorów ludowych, ale w przetapianiu ich na własny styl autora.

Fotografik staje bezradny w obliczu sztuki ludowej, jeśli w swej twórczości pragnie iść najgórniejszymi szlakami tego, co pojmujemy dziś pod mianem sztuki narodowej. W najlepszym razie odtworzy doskonale zanikające zabytki ludu, odtworzy jego styl w budownictwie, ceramice, ornamentyce, ale nie da własnego stylu, tkwiącego korzeniami w narodzie. Fotografik ma fantazję, która się łamie na obiektywie: pragnąłby po swojemu interpretować lud i jego wartości, a widzi, że soczewka jest niezwalczonym wrogiem swobodnej interpretacji tematu, i wtedy rodzi się myśl, że wszystko to, co się mówi na temat rasowości i narodowości we fotografii, jest naciągniętym pustym frazesem.

Fotografika z natury swojej jest kosmopolityczna. Odtwarza świat i ludzkość w sposób możliwie idealny, pozwala na indywidualizowanie w kompozycji, ale narodowo jest bezbarwna, choćby naród był treścią obrazów. Cała okrzyczana nowość i oryginalność, którą do fotografii wprowadzili Japończycy, da się łatwo sprowadzić do kompozycji, a pytanie jeszcze, czy ten typ ujmowania obrazu nie był już dawniej znany w Europie lub Ameryce. Pozatem w pięknych japońskich pracach niema nic japońskiego, ponieważ japoński obiektyw i jego rysunek nie różni się niczem od europejskiego. Jeśli sowiecki fotografik nadeszł nam muzyka rosyjskiego, dłubiącego w nosie, to nam to mówi wiele o samej nieestetycznej czynności, ale o przewrocie, który się w Rosji dokonał, wiemy z tego najmniej, a jeszcze mniej wiemy o duszy dzisiejszego Rosjanina. Bezkrytyczna krytyka pisze wtedy o oryginalności, zamiast pomyśleć, że i u nas na wsi dłubią czasem w nosie pomimo braku rewolucji, tylko, że my tego „jeszcze” nie fotografujemy. Nawet tak na pozór narodowo zabarwiony artysta, jak Hiszpan, Ortiz Echagüe, który jest, jak dotychczas, bezsprzecznie jednym z największych fotografików świata, którego pełne poezji prace odtwarzają wspaniałe typy hiszpańskie, nawet on nie jest narodowym w swej sztuce, bo „narodowość” tę sprowadzić można do tematu, a reszta jest kosmopolityczna.

Kosmopolityzm soczewki jest, przy jej niezaprzeczonej doskonałości technicznej, jej największą wadą, jeśli idzie o traktowanie fotografii w duchu narodowym. Ale w zależności od punktu widzenia ogólnoludzkiego, wzgl. międzynarodowego, wada staje się zaletą. Oto dzisiejsze czasy wybujałego nacjonalizmu dziwnie się schodzą, z olbrzymim rozwojem techniki, która zdaje się wysilać na to, aby zarzucić trwałe, wielkie pomosty między narodami i aby do pewnego stopnia zniwelować nadmierne różnice nacjonalistyczne.

Wymiana dóbr fizycznych i duchowych następuje dziś niebywale szybko. Mamy

aeroplany, telefon, telegraf, koleje i radjo, wszystko zdobycze o znaczeniu wybitnie międzynarodowem. I mamy folografję z jej odgałęzieniem fotografiką, która, podobnie, jak film, zrodziła się w warstatach nowoczesnej wiedzy eksperymentalnej i jako taka ma po wszystkie czasy w swej istocie stempel międzynarodowy. A stempel ten przybito tak dowcipnie pod postacią obiektywu, że jego usunięcie oznacza śmierć młodej sztuki, sztuki, która narodową być nie może – jeśli już w swych technicznych założeniach jest kosmopolityczną.

Ale przez to nie jest fotografika gorszą od reszty sztuk, jest tylko inną i w tej odmienności jest sens jej bytu.